

Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal (eds.), Francisco Rojas Zorrilla, Antonio Coello Ochoa, Pedro Calderón de la Barca, *El jardín de Falerina*, Madrid, Octaedro, 2010, 224 pp.

Los estudios áureos están de enhorabuena: con esta nueva edición realizada por F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal de la Universidad de Castilla-La Mancha, se recupera un texto más del ingente *corpus* dramático del Siglo de Oro. Años llevaban trabajando sobre esta comedia y dando noticia de sus avances en diversas reuniones y publicaciones científicas (varias todavía en prensa), pero ahora suplen la ausencia en el mercado de una edición (solvente para más señas) de la obra en cuestión. Desde su estreno en enero de 1636, esta comedia caballeresca se había visto abocada prácticamente al olvido, salvo honrosas excepciones en algunos artículos y especialmente en el estudio inicial de la edición del auto homónimo de Calderón a cargo de L. Galván y C. Mata Induráin del GRISO de la Universidad de Navarra (Kassel, Reichenberger, 2007; volumen 58 de la colección de «Autos sacramentales completos de Calderón» editados bajo la dirección de I. Arellano) y la edición de R. Bacalski, tesis inédita de 1972, que han confrontado los editores en su labor.

La sección introductoria comienza explicando los motivos de su inexistente paso por la imprenta y consiguiente difusión, las «razones de una sinrazón», a saber: 1) el inabarcable patrimonio teatral áureo, con cientos de comedias conservadas, otras tantas conocidas pero perdidas y seguramente muchas desaparecidas sin el menor rastro; 2) la desatención crítica a las comedias de varios ingenios, esto es, de autoría compartida o múltiple, práctica que responde a la imperante necesidad de saciar la sed de novedades del público; teatro esencialmente comercial que ha sido considerado menos valioso, peor estructurado, etc.; y 3) una serie de razones específicas: su estatuto de fiesta palaciega la hacía imposible de representar fuera del ámbito cortesano, la desatención de sus autores por imprimirla, su representación entre dos espectáculos mejor acogidos (*El mayor encanto, amor* y *Los tres mayores prodigios*) y la existencia de tres obras homónimas.

Esta última es, en opinión de los editores, la más importante, pues las noticias sobre *El jardín* de distintos autores se han confundido con las relativas a la obra de Lope (hoy perdida) y, más frecuentemente, con la comedia en dos actos de Calderón (en el género pronto conocido como zarzuela), sin olvidar su auto sacramental. El primer punto de la introducción termina con una breve historia de los estudios sobre esta comedia, en su mayoría derivados del estudio de Rojas Zorrilla.

En el segundo punto, «Los poetas», se ofrecen unas breves notas sobre la nueva generación de dramaturgos en torno a 1630, los «pájaros nuevos» que ataca Lope, para acto seguido introducir a la vida y obra de Calderón, Rojas Zorrilla y Coello. A continuación se exponen las noticias conocidas sobre la creación y estreno de *El jardín*: actualmente se sabe que fue representada sólo en una ocasión ante la Corte de Felipe IV el 13 de enero de 1636 y puede que, según apunta Pedraza, respondiese al éxito de *El mayor encanto, amor*, de Calderón. El manuscrito de la comedia, al parecer, no salió del ámbito palaciego, pues no apareció en ninguna de las *Partes* de Calderón, quien además compuso después (se piensa que en 1648) la comedia en dos actos ya mencionada y el auto, escrito para la fiesta del Corpus Christi de 1675.

Sigue un análisis de las fuentes en diferentes niveles: recuerdan primero que Lope ya empleó los temas caballerescos en su teatro, pero la posible crítica incluida en el *Quijote* de Cervantes a estas comedias lopescas hizo que el Fénix no cultivase este género durante un período de tiempo, si bien posteriormente regresó —con un matiz escéptico e irónico— al teatro, en concreto a las fiestas cortesanas, ámbito en que predominaban las representaciones mitológicas y caballerescas. Exploran después las fuentes inmediatas de *El jardín*, que son el *Orlando enamorado* de Boiardo y el *Orlando furioso* de Ariosto, algunos de sus descendientes españoles, y un romance gongorino («En un pastoral albergue...»), glosado en la segunda jornada (vv. 1243-1474) de Coello y también evocado por Calderón en *La púrpura de la rosa*. No se aprecia el influjo de otros poemas épicos del mismo ciclo ni de otras comedias españolas que desarrollaron tal saga. El motivo central es, claramente, el mágico jardín creado por Selenisa para que viva la joven Falerina, espacio que embruja a los caballeros que entran hasta que otro paladín los libere procede del *Orlando enamorado*, sólo citado en la obra de Ariosto, junto con otros elementos de procedencia clásica como el jardín de las Hespérides y la isla de Circe, sin olvidar la im-

portancia del espacio del jardín en Calderón en relación con el amor y la recuperación del Paraíso. Sea como fuere, en la comedia hay notables diferencias que evidencian una lectura lejana o parcial de las fuentes o el gusto barroco por la variación. En un nivel externo, si se quiere, es posible además relacionar la fiesta de 1635 y *El jardín*, pues coinciden las descripciones de varias acotaciones y puede que algunos componentes escenográficos diseñados por Lotti y rechazados por Calderón para *El mayor encanto* se empleasen en esta ocasión. El segundo motivo principal es la locura de Orlando, centro del poema ariostesco, conocido en el texto original o, más cercano a Calderón, Coello y Rojas, el romance gongorino que comienza «En un pastoral albergue...». De este modo, la locura desarrolla una función doble: cumplir con las expectativas del héroe trastornado por los celos y, al mismo tiempo, glosar los versos de Góngora, bien conocidos en la época. Los tres ingenios pintan a Orlando aunando «la desmesura irónica de Ariosto» y «el depurado esteticismo gongorino» (p. 52), amén de presentarlo «ajeno al refinamiento y los ideales de la caballería» dentro de la corriente paródica que en las *Necedades y locuras de Orlando el enamorado* de Quevedo alcanzó mayores cotas.

El quinto capítulo, «Los personajes y la trama», comienza reflexionando sobre «La reelaboración de los materiales»: los editores afirman que la elección de ciertas fuentes no conlleva una composición servil y, como ocurre frecuentemente, el modelo es impreciso y vago, recuerdo de anécdotas y lecturas pasadas o conocimientos propios del acervo cultural, que finalmente desembocan en una obra literaria distinta y original. Dentro de este contexto, abordan el estudio de las disímiles caracterizaciones de los personajes desde el *Orlando* de Ariosto hasta *El jardín* de autoría múltiple, análisis que se completa con las notas al pie del texto: Falerina, lejos de ser la terrible maga esperable, es una dama pasiva construida sobre la tradición folclórica y dentro de los moldes de la Comedia Nueva; sus funciones mágicas originales se centran en Selenisa, «nombre inventado, al parecer *ex nihilo*, por los comediógrafos españoles» (p. 55) y que, pese a sus crueldades y poderes, cría a Falerina, y crea para ella el maravilloso jardín que atraerá a todos los príncipes de Europa, entre los cuales podrá elegir al mejor pretendiente para Falerina. En el bando de los pretendientes, Lisidante es personaje inexistente en los primeros poemas épicos de la saga, pero presumiblemente armado sobre el modelo de Ziliante de las épicas

italianas; su hermano Brandimarte, a su vez, se ha enamorado de Flor de Lis, relación trágica en origen suavizada en la comedia. En tanto, Orlando y Brunel son figuras procedentes de Ariosto y Boiardo: Orlando conserva su fuerza, valentía y el amor que deriva en locura, pero algunas marcas «están exageradas o parodiadas hasta adquirir perfiles que rozan lo grotesco» (p. 57); mientras, Brunel se aleja del Brunello de los dos *Orlandos* para dejar paso a «una prototípica figura del donaire» (p. 58), un gracioso de comedia que participa de chistes escatológicos y misóginos, sentido práctico, cobardía, etc., con «claras reminiscencias del gracioso de *La vida es sueño*» (p. 59) en la tercera jornada, fruto de la pluma calderoniana y «desempeña un papel fundamental como vertebrador de la acción dramática» (p. 59), ayudando a enlazar los diversos hilos argumentales. Sobre la cohesión dramática y la variedad argumental versa el último punto de la sección: aspecto delicado, las comedias escritas en colaboración pueden carecer de una estructura coherente y bien hilvanada, resultado de una coordinación deficiente entre los dramaturgos que conducen la trama según su voluntad a partir de unas indicaciones básicas marcadas de antemano. No obstante, *El jardín* se revela como un texto o «cuidadosamente planificado» o escrito sucesivamente jornada a jornada, pues «No se observan faltas en la cohesión argumental» (p. 60) a decir de González Cañal y Pedraza Jiménez. El esquema argumental de dos acciones, una principal y otra secundaria, están igualmente bien integradas. Eso sí, atentos al más mínimo detalle, los editores detectan el único cabo suelto en una referencia que posteriormente no se aclara en el drama. Vuelven sobre la construcción de los personajes, que juzgan «criaturas planas» pero coherentes, salvo en el caso de Orlando, pues las notas paródicas de los actos de Rojas y Calderón se combinan con un cierto sentimentalismo en el segundo, resultado de la glosa a los versos de Góngora. Y frente a las fantásticas y maravillosas aventuras en el poema de Boiardo, la comedia prefiere articularse en torno a «las enredadas y sofisticas disputas de los personajes» (p. 61).

Muy estimable es el sexto capítulo, dedicado a «Tramoya, música, espectáculo y poesía». Como viene enfatizándose desde hace tiempo, las comedias auriseculares son obras espectaculares concebidos para su representación, y su lectura es secundaria y posterior a su paso por las tablas y, por tanto, deben ser estudiadas como mucho más que un texto literario. Más todavía en el caso de una fiesta cortesana, género

donde verdaderamente se asiste a la suma de las artes (*summa artis*). Así pues, estudian la escenografía requerida para su representación. La función de la música es asimismo apuntada y se subraya que, pese al aparato escenográfico requerido y diseñado para la ocasión, continúan siendo válidas «las técnicas del decorado verbal de los corrales» (p. 67) o, dicho de otro modo, los valores visuales de la palabra en las tablas del Siglo de Oro que expande la distancia que separa al público actual, menos imaginativo, del auditorio áureo, con una imaginación más despierta y mejor entrenada dadas las particularidades del teatro de su tiempo. Así pues, a pesar de representarse en la Corte y con mayores medios que en un corral de comedias, las descripciones que en otros ámbitos hacían las veces de decorado se alían con los elementos escénicos. La existencia de las dos vías, la auditiva y la visual, en *El jardín* es redundante pero se trata de una contienda entre la pintura y la poesía que contribuye al disfrute del espectador, logrando enlazar dos esquemas dramáticos: el ilusionismo del teatro a la italiana y el poder evocador de la palabra de las comedias escritas para los corrales. Por todo ello, concluyen los editores afirmando que se trata de «un libreto que, sin ser una obra maestra del teatro áureo, presenta una digna y compleja propuesta dramática» (p. 69) cuyas posibilidades escénicas en la actualidad podrían ser mejor explotadas que nunca.

La bibliografía seleccionada es significativa y actualizada, y los breves comentarios que acompañan cada entrada ayudan al lector. Muestra una serie de estudios bastante completa que permite completar y ampliar la excelente introducción de la comedia, si bien hubiese sido deseable que la bibliografía complementaria que se emplea y cita en la anotación del texto se recogiese en el apartado bibliográfico, para mayor claridad y comodidad. A continuación se señalan los criterios de edición (modernización sin consecuencias fonológicas, acentuación actual y puntuación interpretativa), el texto base (manuscrito 17320 de la BNE) y la bibliografía utilizada en la anotación (*Orlando* de Ariosto y de Boiardo, *Diccionario de Autoridades* y *Tesoro* de Covarrubias). Finaliza el estudio con una sinopsis métrica de la obra, apartado habitual en las ediciones de comedias áureas.

Entrando ya en la labor ecdótica, se ofrece un texto depurado y se recogen las variantes en el aparato correspondiente. La anotación es, a mi juicio, adecuada y abarca todas las facetas que precisan aclaración, ayudando a la tarea de reconstruir el horizonte de recepción de un

lector o espectador del Siglo de Oro, cuya competencia era superior a la que posee el lector actual. En ocasiones se echa de menos algún pasaje paralelo que ayude a precisar o comprobar el sentido propuesto, pero los editores parecen haber optado por reducir esta práctica filológica únicamente a los casos que juzgan imprescindibles. Muy apreciable resulta la información sobre la relación de Góngora con los dramaturgos coetáneos que los editores diseminan en distintas anotaciones al texto (a los vv. 506 y 1243, especialmente). Tras el texto de *El jardín de Falerina* se encuentra el apéndice de variantes con la descripción de los testimonios al frente que, en este caso, se reduce a dos: el manuscrito príncipe y la edición crítica e inédita de Bacalski que se ha cotejado.

En conclusión, la comedia que ahora despierta tras cuatrocientos años de profundo sueño posee en esta primera edición impresa un texto fijado y anotado con solvencia y rigor, y un estudio preliminar que ofrece vía franca a la comprensión de la comedia. Nuevo fruto del proyecto que dirigen R. González Cañal y F. B. Pedraza Jiménez de editar el *corpus* completo del toledano Rojas Zorrilla, arroja asimismo algunos haces más de luz sobre la obra de sus colaboradores, Coello y Calderón de la Barca. La fortuna es favorable y de nuevo los lectores —y ojalá en un futuro los espectadores— pueden disfrutar de esta nueva comedia y juzgar a «las tres plumas postradas» que «piadosa disculpa piden / y el perdón de tantas faltas» (vv. 2787-2789).

Adrián J. Sáez
GRISO-Universidad de Navarra